

Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos

Yvana Fechine *

Resumo

Na indústria do audiovisual e no universo institucional da televisão, os gêneros foram compreendidos, por muito tempo, como meras categorias classificatórias, através das quais se podia reconhecer os programas dentro da programação. Mas o próprio hibridismo dos programas de televisão encarregou-se de mostrar o quanto essa correspondência termo a termo entre gênero e programa era pouco operativa. Mais do que “rótulos”, através dos quais se busca direcionar o “consumo” da vasta produção televisual, é preciso entender os gêneros como matrizes, de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, que permitem a organização da própria linguagem da televisão. O objetivo deste trabalho é discutir como se constituem e quais são essas matrizes organizativas da linguagem televisual que corresponderiam à sua própria noção de gênero. Proponho aqui descrever essas matrizes como *formats* que surgem do modo como se coloca em relação o apelo a determinadas matrizes culturais (o que inclui toda a “tradição dos gêneros” das mídias anteriores), a exploração dos recursos técnico-expressivos do meio (dos códigos próprios à imagem videográfica) e a sua própria inserção na grade da programação em função de um conjunto de expectativas *do* e *sobre* o público. Nessa abordagem, o programa nada mais do que o lugar” de operação de um ou mais dos *formats* que serão aqui apresentados.

Palavras-chave: gênero, formato, programa televisual, linguagem televisual

* *Jornalista e professora da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). É doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP, integra o Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUCSP; USP; CNRS) e desenvolve, junto a essas instituições, estudos sobre vídeo e televisão.*

Abstract

For a long time, in the audio-visual industry and in the institutional universe of television, genres were taken as mere classificatory categories through which one could recognize the programmes within the programming. However, the very hybridism of television programmes brought to light how impractical this one-to-one correspondence between genre and programme was. More than ‘labels’, through which ‘consumption’ of the vast televisual production is guided, we must understand genres as matrices of semiotic and socio-cultural natures that allow for the organization of television language itself. This paper aims at discussing how they constitute themselves and which of these organizational matrices of the televisual language actually correspond to the notion of genre they belong to. I will describe these matrices as *formats* that emerge from the way they are set in relation to the appeal of certain cultural matrices (which include the ‘genres tradition’ of previous media), the exploitation of techno-expressive resources of the medium (stemming from the genuine codes of videographic image) and their very insertion in the programme grid according to the expectations *from* and *about* the audience. In this approach, the programme is nothing but the ‘operating place’ of one or more *formats* that will be presented here.

Key words: genre, formats, televisual programme, televisual language.

I. O campo conceitual dos gêneros

Basta abrir os suplementos especializados em TV ou as revistas de programação das grandes operadoras dos canais por assinatura para se dar conta do quanto a perspectiva dos gêneros é importante no estudo das mídias. Essa abordagem mais empirista dos gêneros tende a tratá-los como “categorias” que norteiam a própria relação da indústria do audiovisual com o seu público; como “categorias” a partir das quais se decide o que se quer ver na TV e até o controle institucional da programação. Nessa abordagem, os gêneros são

entendidos, antes de mais nada, como “discursos institucionalizados” através dos quais se busca organizar o “consumo” da vasta produção televisual. Tratar de gêneros televisuais, nesse tipo de abordagem, limita-se a tratar de classificações, orientadas geralmente pelo conteúdo, que nos permitam identificar certos tipos de programas antes ou enquanto entramos em contato com eles. Na indústria do audiovisual, essas categorias classificatórias permaneceram bem definidas até o início dos anos 50, quando, restritas praticamente ao universo dos filmes hollywoodianos, estes “gêneros institucionalizados” estiveram imunes ao hibridismo de mídias e de linguagens que domina hoje o campo do audiovisual, especialmente o da televisão.

Toda a discussão sobre os gêneros na televisão esteve, por muito tempo, presa a essa abordagem empirista inclinada a ver os gêneros como parte do discurso institucional da própria TV (“rótulos” através dos quais se tentava identificar os programas dentro da programação). Toda essa discussão foi influenciada, por outro lado, pelo que Andrew Tolson denominou de uma abordagem “idealista” dos gêneros através da qual estes eram tratados como “ideais tipo de texto”¹. Não é de se admirar que, nas últimas décadas, a própria idéia de gênero – como bem lembra Arlindo Machado – tenha sido veementemente questionada pela crítica estruturalista e por grande parte dos pensadores ditos pós-modernos². Toda resistência dos críticos pós-modernos ao estudo dos gêneros parece confundir-se com seu esforço para abolir quaisquer idéias de “pureza”, de hierarquização ou classificação (“rotulação”) dos textos, nos moldes propostos pelas abordagens gestadas sob o manto da teoria aristotélica dos gêneros. Se tais abordagens acabaram revelando-se inadequadas para a discussão dos modos de organização da linguagem na TV, isso não significa, no entanto, que o campo conceitual dos gêneros não tenha como dar conta do hibridismo estético-cultural que define hoje o universo televisual. O *gênero* é um conceito chave para a compreensão dos textos nos meios de comunicação de massa, nos quais um determinado texto dificilmente pode ser analisado de modo

isolado. Mas não exatamente nos termos em que dele se apropriou a indústria do audiovisual.

É o próprio Arlindo Machado quem sugere a pergunta que não apenas dá título a um dos seus ensaios sobre o tema, como também abre caminho para a discussão aqui proposta: “pode-se falar em gêneros televisuais?”³. Para responder de modo afirmativo à pergunta, é preciso admitir, de antemão, que há um enorme abismo entre o que o discurso institucional da própria TV trata como gênero – gêneros numa perspectiva institucionalizada – e todo um campo conceitual aberto a partir da compreensão dos gêneros como esferas de organização de linguagens – gêneros numa perspectiva teórica. Novamente, é Arlindo Machado quem sugere que, dentre todas as teorias dos gêneros em circulação, a que lhe parece mais apropriada para a compreensão da dinâmica de constituição dos gêneros na televisão é a proposta por um pensador russo que sequer teve contato com o discurso videográfico, Mikhail Bakhtin. Partindo das idéias de Bakhtin, qual é, então, a noção de gênero teórico com a qual Arlindo Machado se propõe a pensar a TV? Para Machado, “o gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada **linguagem**, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa **cultura**, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as **tendências expressivas** mais estáveis e organizadas na evolução de um meio, **acumuladas ao longo de várias gerações** de enunciadores”⁴.

Os termos grifados em negrito revelam, na minha opinião, pelo menos duas dimensões envolvidas na compreensão dos gêneros, apontadas não apenas por Arlindo Machado mas também por outros autores influenciados pelo pensamento bakhtiniano: uma dimensão mais propriamente semiótica (associada às estratégias de organização interna da linguagem) e uma dimensão de natureza



mais sociocultural (histórica, por conseguinte). Que equivale a dizer, em outras palavras, que os gêneros são, ao mesmo tempo, unidades estéticas e culturais. No âmbito das mídias, que é o que aqui nos interessa, compreender os gêneros nessa dupla dimensão é reconhecê-los, antes de mais nada, como *estratégias de comunicabilidade*⁵. Como entidades instauradas no próprio processo de comunicação, os gêneros podem ser entendidos como articulações discursivas que resultam tanto dos modos particulares de colocar em relação certos temas e certas maneiras de exprimi-los, quanto de uma dinâmica envolvendo certos hábitos produtivos (determinados modos de produzir o texto) e certos hábitos receptivos (determinado sistema de expectativa do público)⁶. Os gêneros podem ser definidos, enfim, como formas discursivas prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais.

Por envolver uma *relação social de reconhecimento*, um gênero se define sempre, em condições específicas para cada esfera da comunicação e em dada época, em relação a outros gêneros. Ou seja, a apropriação e o reconhecimento de um determinado gênero discursivo é, antes de mais nada, o resultado de uma “cultura de gêneros”. Ainda que ignoremos sua existência teórica, possuímos, como assegura Bakhtin, um rico repertório de gêneros: “Esse gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática (...) se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo de fala, se tivéssemos de construir cada um dos nossos enunciados, a comunicação verbal seria impossível”. Bakhtin ressalva, no entanto, o quanto as formas dos gêneros são “mais maleáveis, mais plásticas e mais livres do que as formas da língua”, são “mais ágeis” e “muito mais fáceis de combinar”⁷. Podem, por isso mesmo, superar a pobreza dos rígidos esquemas classificatórios dos estudos da estilística e ajudar na compreensão da dinâmica dos processos

comunicacionais em toda sua diversidade e complexidade.

Justamente por estarem inseridos nessa complexa dinâmica cultural e submetidos às instabilidades inerentes aos processos comunicativos, os gêneros não podem ser concebidos, dentro do esquema teórico proposto por Bakhtin, como instâncias com um caráter “acabado”. O gênero é, nessa perspectiva, um fenômeno que se define na dialética entre repetição e inovação, entre prescrição e transgressão, entre continuidades (tradição) e rupturas. Nas palavras do próprio Bakhtin, “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo”: renasce e se renova a cada manifestação individual de um dado gênero⁸. Cada novo texto e cada novo gênero se define sempre em relação a outros que lhe são anteriores (uns estão “inscritos” nos outros; uns se “escrevem” sobre os outros). A própria condição do gênero é, de acordo com as idéias de Bakhtin, o *movimento*. Embora representem os modos de organização mais estáveis (enunciados típicos ou formas padrão) dentro de um determinado meio e de uma determinada esfera da comunicação, todo gênero está também em contínua transformação em função das manifestações individuais que ele próprio tenta enfeixar: cada enunciado individual (re)atualiza a forma padrão a partir da qual se formou ou renova a forma típica dos enunciados dos quais ele é uma manifestação “viva”.

Embora não possuam a estabilidade e rigidez das formas prescritivas da língua comum (os componentes e estruturas gramaticais), os gêneros não deixam, porém, de ter um certo valor normativo. Os gêneros são, de qualquer maneira, “formas organizativas” dadas *a priori* a um falante para organização de sua fala: em todos eles há sempre constituintes genéricos que permanecem e há sempre elementos específicos que mudam de acordo com as transformações socioculturais, entre as quais se inclui o próprio surgimento de novas mídias. Embora entenda o gênero como uma manifestação das “tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um

meio”, é o próprio Machado que nos adverte para não concluirmos, a partir disso, que o gênero é necessariamente conservador. Pelo contrário, cada gênero é, antes de mais nada, o resultado de uma contínua *regeneração* entre discursos que reenviam uns aos outros, replicando e renovando, ao mesmo tempo, determinadas estruturas. Arlindo Machado descreve esse modo como os gêneros se constituem nessa dialética entre a estabilidade e instabilidade de articulações organizativas, comparando o que faz o gênero no meio semiótico ao que faz o gene no meio biológico:

“Os geneticistas definem o gene como uma entidade replicante, presente nas moléculas de DNA, cuja função principal é transmitir às novas células que estão sendo formadas as informações básicas que vão garantir a preservação de uma determinada espécie. O paradoxal com relação aos genes é que, embora eles sejam entidades conservadoras por missão biológica, eles são também os responsáveis pela evolução da vida desde as formas mais simples às mais complexas, através de um longo processo de seleção natural. Como se sabe, o zoólogo e geneticista Richard Dawkins, em seu livro *The Selfish Gene*, defendeu a idéia de que os genes não são os únicos responsáveis pela evolução: quando a questão é a cultura humana, temos de pensar num equivalente “cultural” – segundo ele, o *meme* – que se encarregaria da mesma função replicante das entidades genéticas (...) Na minha opinião, os gêneros discursivos, tais como Bakhtin os imaginou, se estendidos para toda a produção semiótica do homem, dariam muito maior precisão e coerência à idéia – de qualquer maneira fertilíssima – do replicante cultural, o meme”.

É essa idéia dos gêneros como “replicantes culturais”, proposta por Machado, que nos permite compreender, em meio ao hibridismo das linguagens e das mídias da contemporaneidade, como os discursos se organizam nesse “trânsito”, nesse “movimento” entre formas: na repetição e combinação de determinados modos organizativos, surge a variação que permite essa contínua “evolução” de formas. Parece ser possível ainda pensar na própria dinâmica de transformação dos gêneros primários em secundários¹⁰, tal como descrita por Bakhtin, nos mesmos moldes desse processo de “replicação”: formas de organização

discursivas mais simples (básicas) são repetidas e combinadas para produzirem formas de organização discursiva mais complexas. Não se está postulando aqui nada diferente do que o próprio Bakhtin já afirmou quando nos ensinou que, no seu processo de formação, os gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários. É evidente que não desconhecemos aqui que, para Bakhtin, os gêneros primários estavam necessariamente associados às formas mais elementares do discurso cotidiano (predominantemente orais). Por se tratar de formas mais elaboradas e, por definição, *mediadas*, os gêneros midiáticos jamais poderiam ser considerados como gêneros primários, quando se considera a definição proposta por Bakhtin num sentido estrito. O que especulo aqui, porém, é se, na constituição dos gêneros midiáticos, poderia dar-se essa mesma *dinâmica* de “replicação” de formas mais simples em outras mais complexas.

É essa dinâmica de constituição dos gêneros que Arlindo Machado parece ter em mente quando retoma as idéias de Bakhtin, para defender o que se pode considerar como uma capacidade de “expansão” (ampliação) dos gêneros e sua variabilidade infinita na televisão: “os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar “replicando” muitos gêneros ao mesmo tempo)”¹¹. Há, em afirmações como essa, uma idéia claramente delineada de que um gênero pode resultar da combinação de duas ou mais formas, dois ou mais gêneros. O que nos permite, aqui, levantar uma questão à qual, pelo menos de modo explícito, Machado não faz referência no seu texto: poderiam ser identificadas, nessa dinâmica de combinação, formas básicas de articulação discursiva que corresponderiam, no âmbito específico das mídias, ao que Bakhtin identificou no campo mais amplo da cultura como gêneros primários?¹² Essa é, sem dúvida, uma questão que merece ser levada em consideração num estudo mais profundo sobre como surgem os gêneros nas mídias e, particularmente, numa mídia como a TV, cuja principal característica é



justamente sua capacidade de absorver formatos e usos tanto de mídias que a antecederam (o rádio e o cinema, por exemplo) quanto das que a precederam (a Internet). Sem perder essa característica de vista, vamos, por ora, deter-nos na compreensão da própria noção de gênero no meio especificamente televisual, a partir do campo conceitual proposto até aqui.

II. Os gêneros na televisão

Em qualquer mídia, a dupla natureza dos gêneros – é tanto uma configuração textual quanto um fenômeno sociocultural – envolve na sua constituição critérios de pertinência completamente diferentes: critérios que podem ser identificados tanto no nível da configuração sintático-semântica (esfera dos conteúdos e estilos) quanto no nível das matrizes culturais em torno das quais já se produziu toda uma “tradição de gêneros” (esfera dos usos). Quando colocados em relação, tais critérios nos ajudam a compreender melhor como, a partir dos recursos técnico-expressivos de um dado meio e de uma determinada linguagem, toda uma tradição de gêneros é *regenerada* em um modo de organização próprio àquela mídia. No caso da televisão, o modo próprio de organização é a *programação* – uma seqüência de unidades articuladas transmitida em tempo real. Os gêneros televisuais podem ser definidos, portanto, como unidades da programação definidas por particularidades organizativas que surgem do modo como se coloca em relação o apelo a determinadas matrizes culturais (o que inclui toda a “tradição dos gêneros” das mídias anteriores), a exploração dos recursos técnico-expressivos do meio (dos códigos próprios à imagem videográfica) e a sua própria inserção na grade da programação em função de um conjunto de expectativas *do e sobre* o público.

A programação de uma determinada emissora de televisão é o resultado do modo como os programas são organizados em uma grade de exibição em função do dia da semana, do horário, do sexo e faixa etária, entre outros critérios. Todos esses critérios já indicam por si sós a constituição,

em torno de cada programa, de um quadro de expectativas tanto do ponto de vista da produção quanto da recepção. Toda a dinâmica de constituição dos gêneros descrita até aqui impede-nos, no entanto, de estabelecer uma correspondência direta e imediata entre um determinado gênero e certos tipos de programas (ou de certas “famílias de programas”). Parece ser justamente por entenderem o gênero como uma mera categoria classificatória e tentarem estabelecer esse tipo de correspondência termo a termo, que muitos teóricos contemporâneos consideram esse campo conceitual pouco operativo na compreensão da televisão. Afinal, é cada vez mais raro encontrar hoje um programa de televisão que possa ser descrito a partir das particularidades organizativas de um único gênero. O que vem a ser, então, um programa de televisão? O termo *programa* designa aqui cada uma das partes que compõem o todo que é a programação, o que inclui também os elementos que funcionam como amálgama dessa programação, tais como as chamadas, *inserts* de institucionais e os *breaks* comerciais. Mas, mesmo entendido nesse sentido amplo, o termo “programa”, certamente, não designa o que poderia ser considerado como uma matriz organizativa das mensagens da televisão. O programa é antes uma instância na qual se articulam as mais variadas unidades organizativas da linguagem televisual ou, se preferirmos, o programa é um “lugar” de operação dos vários gêneros abrigados pela programação.

O que poderia ser considerado, então, uma matriz organizativa dos gêneros na televisão? Qual seria a unidade capaz de colocar em relação, ao mesmo tempo, particularidades de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, capaz de abrigar em si mesma tanto a dinâmica de constituição dos programas quanto da programação? Seja como for que denominemos essa matriz organizativa, ela poderá ser considerada, desde já, como o “gênero de base” da televisão, uma vez que permitirá a compreensão, a partir de si, do modo como todos os demais gêneros se constituem e operam nas suas particularidades estético-culturais. Proponho que tentemos compreender esse “gênero de base” da

televisão como um *formato*. A noção de formato não se confunde, de maneira alguma, com a de programa. Cada programa na televisão já é o resultado de uma combinatória de formatos. Qualquer tentativa de definição do *formato*, entendido aqui como sendo essa matriz organizativa das mensagens televisuais, acabará repetindo, no entanto o próprio conceito de gênero televisual proposto anteriormente, ainda que em novos termos. Não se podia esperar que fosse diferente. Propor um conceito de gênero *literário*, gênero *radiofônico*, gêneros *digital* ou gênero *televisual*, entre outros, nada mais é, a meu ver, do que propor um “gênero de base” para cada uma dessas mídias. No caso específico da televisão, a noção de *formato* incorpora toda dinâmica de produção e recepção da televisão a partir daquilo que lhe parece mais característico como princípio de organização: uma fragmentação que remete tanto às formas quanto ao nosso modo de consumi-las.

Há pelo menos dois modelos genéricos de recepção da televisão: no primeiro, admite-se que “assisto a TV para ver algo” e, a partir dele, justifica-se minha preocupação mais pontual com o reconhecimento dos programas. No segundo, admite-se que o espectador se instala frente à tela simplesmente para “assistir TV”, o que desloca a ênfase da abordagem para a fruição da programação. Tanto num caso quanto no outro, não há como desconhecer que ao que se assiste é, a rigor, uma sucessão de fragmentos que, para fugir de todo o campo conceitual associado ao uso desse termo (“fragmento”), passarei a tratar agora como *segmentos*. O que ocorre mesmo quando assisto, atenta e particularmente, a um determinado programa de televisão? Pensado em relação à programação, a grande maioria dos programas de TV repete, de modo fractal, o mesmo princípio de organização da programação: pode ser descrito como uma sucessão de unidades articuladas, entre as quais se incluem, geralmente, seus próprios blocos (sem esquecer que, em muitos programas, esses blocos consistem numa sucessão de quadros autônomos), vinhetas, chamadas e anúncios publicitários, entre outros. Sendo ou não parte integrante do que se considera como sendo o

programa, cada um desses segmentos está pautado, de qualquer maneira, por um ou vários formatos de natureza completamente diversa. Estamos falando, em outras palavras, de uma articulação de gêneros que se dá tanto no interior de um programa quanto na relação deste com a programação.

Entendidos nessa perspectiva, o conceito de gênero escapa assim de qualquer pretensão meramente classificatória que, no caso da TV, resultaria necessariamente numa tentativa estéril de “rotular” cada programa como pertencente a tal ou qual “família de programas”. Frente ao hibridismo que caracteriza as mídias contemporâneas (e a televisão mais ainda), essa pretensão classificatória não teria nem mesmo como ser empreendida sob pena ou de deixar de fora das taxonomias propostas um número enorme de programas ou de acabar propondo um número quase tão grande de “categorias” quanto o de programas existentes, tamanha a diversidade entre eles e a dificuldade de reuni-los numa mesma classificação. Parece mais pertinente entender o modo como se organizam as mensagens na TV em termos de grandes formatos que, à medida que “traduzem” e renovam, com os recursos técnico-expressivos do meio, toda uma “cultura de gêneros” (matrizes histórico-culturais), constituem-se também como gêneros – gêneros *televisuais*, cujo reconhecimento é, a um só tempo, causa e consequência de toda uma “cultura de programas” que a própria TV, apesar de pouco mais de meio século de existência, já instaurou.

Proponho, então, analisarmos os mais diversos programas de televisão, tentando não mais enquadrá-los no que se pode considerar como os “gêneros institucionalizados” pelos grandes conglomerados da comunicação, mas tentando observar como estes se organizam a partir de determinados formatos que, inicialmente, serão tratados aqui como *formatos estético-culturais*. Embora haja, na maioria dos programas, a predominância de um dado formato, o mais pertinente será sempre tratá-los em termos de combinação de formatos. Por esse caminho parece mais fácil entender, por exemplo, por que colocar sob o mesmo “rótulo” de *talk-show* programas tão diferentes quanto



Passando a limpo (Rede Record), apresentado pelo respeitado jornalista Boris Casoy, e o *Programa do Jô* (Rede Globo), apresentado pelo humorista Jô Soares, acaba dizendo muito pouco sobre o modo de organização de cada um deles. Os dois programas articulam-se, afinal, em torno de formatos bem diferentes. Se pensarmos agora em termos de formato, acabaremos concluindo que o modo de organização do *Programa do Jô* parece muito mais próximo de programas como o *Domingo Legal*, com Gugu Liberato (SBT), uma vez que os dois programas apelam, predominantemente, para o que descreverei, logo a seguir, como um “formato fundado na performance”. Incluindo este, identifiquei, a princípio, pelo menos mais 12 formatos ou gêneros televisuais, a partir dos quais se organizam os programas de televisão mais conhecidos no Brasil. São eles:

1. Formato fundado no diálogo: é aquele fundado essencialmente na conversação interpessoal, na exploração das situações de interlocução direta e nas suas diferentes manifestações (debates e entrevistas, entre outros): a TV funcionando como metáfora de um grande *chat*. Esse formato inclui, em suma, todas as formas fundadas no diálogo socrático¹³. **Exemplos:** *Passando a limpo* (Record), *Fala que eu te escuto* (Record) *Gabi* (RedeTV!), *Cartão Verde* e *Roda Vida* (TV Cultura), entre outros;

2. Formato fundado no folhetim: é aquele baseado nas narrativas seriadas dos folhetins (histórias de costumes, cotidiano, intrigas, amor etc.), marcadas pela regularidade na exibição de episódios que são interrelacionados e, completa ou relativamente, autônomos. **Exemplos:** telenovelas, seriados e minisséries em geral;

3. Formato fundado no filme: é aquele baseado na narrativa fílmica (cinematográfica), mesmo quando incorpora, por força da programação, uma estrutura em blocos. **Exemplos:** os telefilmes em geral e os documentários, entre outros;

4. Formato fundado na performance: é aquele articulado em torno da realização de uma performance (cênica, artística, musical etc.) dos

profissionais de TV e dos seus convidados para um público apenas pressuposto ou presente no local de produção/gravação como figurativização mais imediata desse público-modelo. Como toda performance, esse formato depende daquilo que se constrói enquanto se exhibe: nesse caso, enquanto se exhibe *na e para* a televisão. Esse formato costuma ser marcado por uma sucessão de atrações das mais diferentes naturezas com o objetivo principal de proporcionar, nos moldes dos antigos espetáculos dos *music-hall* e *vaudeilles*, momentos de entretenimento. Nesse formato, também pode ser incluída a maioria dos espetáculos realizados não apenas para a televisão, mas fundamentalmente para serem registrados e transmitidos pela televisão (“shows”, concertos, entrega de prêmios etc.). **Exemplos:** programas de auditório, tais como *Domingão do Faustão* e *Programa do Jô* (Rede Globo); *Domingo Legal* e *Hebe* (SBT), entre outros;

5. Formato fundado no jogo: é aquele que se articula em torno de disputas por prêmios e/ou em torno de sorteios, da solução de questões, enigmas e adivinhações. **Exemplos:** *Top TV* (Record), *Poupa Ganha* (Bandeirantes), *Fantasia* e *Show do Milhão* (SBT);

6. Formato fundado no apelo pedagógico: é aquele que têm o objetivo explícito de “ensinar” algo ao telespectador. **Exemplos:** *Telecurso 2000* (Rede Globo), *X-Tudo* e *Vestibulando* (TV Cultura), programas e/ou quadros ensinando como preparar pratos culinários, entre outros;

7. Formato fundado na propaganda/publicidade: é aquele que explora um discurso nitidamente persuasivo com o objetivo explícito de “vender” algo ao espectador (uma ideologia, um credo, um produto). **Exemplos:** *Santo culto em seu lar* (Record), *Igreja da graça* (Bandeirantes), *Santa Missa* (Globo), horário eleitoral gratuito, *Líquida Mix* (Gazeta), *Brasil Connection* (RedeTV!), segmentos publicitários, vinhetas e chamadas da programação (incluindo *teasers* e *trailers*), entre outros;

8. Formato fundado na paródia: é aquele de apelo cômico-humorístico ou paródico com a inten-

ção explícita de “fazer rir”. Geralmente, esses formatos são organizados em torno de *sketches* montados a partir de situações e personagens ficticiais ou não. **Exemplos:** *A Praça é nossa* e *Chaves* (SBT); *Escolinha do barulho* (Record) *Megatom* e *Zorra Total*, *Casseta & Planeta* (Globo), entre outros;

9. Formato fundado no jornalismo: é aquele voltado para a divulgação, discussão e repercussão de atualidades, tendo como referência os modelos narrativos informativos do jornalismo nas mídias que antecederam a própria TV. **Exemplos:** telejornais em geral, programas jornalísticos temáticos (ecologia, ciência, negócios, viagens) e programas de grandes reportagens (*Globo Repórter*, na TV Globo, e *Caminhos e parcerias*, na TV Cultura, por exemplo), entre outros;

10. Formato fundado na transmissão direta: é aquele cujo sentido está intrinsecamente associado à simultaneidade entre a realização do acontecimento e a sua transmissão pela TV. Nessa simultaneidade, está o próprio apelo estético do programa e/ou quadro. O acontecimento/fato transmitido determina toda a função comunicativa desse tipo de transmissão televisiva, cujo principal atrativo é justamente a imprevisibilidade, a espera pelo inesperado, proporcionados pela simultaneidade entre a produção, transmissão e recepção do fato através da TV. **Exemplos:** transmissão dos chamados *media events*¹⁴ (os funerais do presidente Tancredo Neves e do piloto Ayrton Senna, por exemplo), transmissão de partidas esportivas e certos “flashes” na programação (tipo plantão), entre outros;

11. Formato fundado nas histórias em quadrinhos: é aquele que articula narrativas baseadas da animação de formas estáticas (desenhos, bonecos etc.). **Exemplos:** *cartoons* em geral (desenhos animados);

12. Formato fundado no voyeurismo: é aquele fundado na idéia da TV como dispositivo de “visão permanente” (TV-detetive, TV-bisbilhoteira), explorando os recursos e efeitos proporcionados pelo uso das câmeras de TV como “câmeras de

vigilância” para flagrar situações e comportamentos da “vida real”. Graças ao uso de câmeras geralmente ocultas e, geralmente, sem o conhecimento prévio dos envolvidos, propõe-se a mostrar como vivem, como reagem e o que fazem pessoas comuns ou famosas frente a situações inusitadas ou absolutamente triviais (o voyeurismo do cotidiano). **Exemplos:** *Na real* (MTV), as “pegadinhas” presentes em programas de auditório e quadros como o “Telegrama legal” (do *Domingo Legal*), *No Limite* (Rede Globo), entre outros.

Diante disso que pode ser considerado, ainda que provisoriamente, como um “mapeamento” dos principais formatos ou gêneros televisuais, é importante tentar responder a pelo menos duas questões relacionadas diretamente à pertinência e à operatividade da descrição proposta: 1) até que ponto o “mapeamento” levou em consideração a dupla natureza dos gêneros – cultural e semiótica (questão da pertinência); 2) até que ponto o “mapeamento” desses formatos pode colaborar para a compreensão do “funcionamento” e reconhecimento dos programas (questão da operatividade). Para responder convenientemente a primeira questão, seria necessária uma longa discussão sobre os próprios critérios envolvidos na constituição dos gêneros, que não há como ser feita aqui. Para pensar na pertinência do “mapeamento” proposto, parece ser suficiente, por ora, lembrar novamente o quanto a própria noção de *formato* já remete tanto a aspectos de pertinência semiótica – são o resultado de certas estratégias enunciativas e de certos modos discursivos, de determinados contratos e competências textuais – quanto a de pertinência histórico-cultural – são o resultado do modo como a linguagem televisual se apropria de certas matrizes delineadas pela própria cultura (o diálogo, a paródia, a performance etc.) e, particularmente, pelo que se pode hoje identificar como sendo uma cultura própria às mídias. Entre critérios de pertinência diferente, cabe ao pesquisador perceber quais os aspectos dominantes na constituição de um dado gênero para empreender, a partir deles, sua descrição.

A compreensão dos gêneros não mais como



categorias fechadas e norteadas por um único critério, mas como unidades de reconhecimento capazes de colocar em relação vários critérios organizativos, é também o caminho para se entender como o “mapeamento” proposto pode ser operativo no estudo dos programas. Mais uma vez, é a própria noção de *formato* que inviabiliza uma correspondência biunívoca entre cada um deles e um determinado tipo de programa. Nem sempre um programa pode ser compreendido a partir de um único formato. Há, evidentemente, programas que se pautam quase completamente em torno de um formato. Para facilitar a própria compreensão do formato descrito, foram justamente esses os escolhidos como exemplos no “mapeamento” proposto anteriormente. Basta observar, porém, a programação diária das emissoras de TV para constatar como os programas mais propriamente televisivos são, não por acaso, exatamente aqueles articulados em torno de maior combinatória de formatos, o que é mais condizente com o próprio hibridismo de linguagens associado à função de instrumento de difusão assumida pela TV desde seus primórdios (absorvendo, com isso, formatos de várias mídias). Também não parece ser por acaso que os programas cuja descrição comporta, genericamente, um único formato sejam justamente aqueles fundados em gêneros que, historicamente, já estavam bem consolidados em outras mídias e linguagens (novelas/folhetins, telejornalismo/jornal, programas humorísticos/paródias etc.).

Coerentes, no entanto, com o modo de organização fragmentado (segmentado) da própria programação, grande parte dos programas de TV são estruturados em quadros autônomos que podem ser pautados por formatos de natureza completamente diferente. Cabe, então, mais uma vez ao estudioso perceber qual ou quais o(s) formato(s) mais pertinente(s) à descrição de um determinado programa. Nessa descrição, ele não pode deixar de levar em conta que essa combinatória de formatos tanto pode se dar por justaposição – um “ao lado” do outro – quanto por sobreposição – como “camadas” que, sobrepostas, resultam num novo arranjo que não é

nenhuma delas, mas na qual se vislumbram todas elas. No caso da combinatória por sobreposição, os formatos parecem dispostos como que por *encaixe*: um entrando no outro, um dentro do outro de tal modo que já não se percebem claramente os limites de um e de outro. A competência interpretativa diante de um programa de TV articulado de tal modo depende, nos termos de Eco, de uma prévia “competência para distinguir gêneros” forjada pelo que já se tratou aqui como sendo uma “cultura de programas”¹⁵. É essa competência para distinguir gêneros que permite hoje ao espectador fazer desse próprio hibridismo a sua “chave” interpretativa. É isso o que lhe permite perceber, por exemplo, como formatos fundados no jornalismo, nos filmes e no folhetim se sobrepõem na articulação de programas absolutamente “inclassificáveis”, no âmbito dos “gêneros institucionalizados pela própria TV, como *The Selena murder trial*”, uma das edições do *The E! True Hollywood Story* (programa do canal por assinatura E!), exibido em 15/06/2000¹⁶.

Feitas todas essas considerações, agora parece começar a ficar mais claras as razões pelas quais considerei anteriormente o *Programa do Jô* e o *Domingo Legal* como formatos fundados, predominantemente, na performance, embora comportando outros formatos (aqui, claramente articulados por justaposição). O que faz o humorista Jô Soares no programa noturno que tem na Rede Globo? Ele, certamente, não se limita a fazer entrevistas. Na maioria dos programas, suas entrevistas sequer possuem um apelo jornalístico, que é a marca das entrevistas apresentadas por Boris Casoy no *Passando a limpo* (o nome já sugere o tom). As entrevistas propostas pelo programa são, antes de tudo, uma oportunidade para que se dê mostras da presença de espírito e do senso de humor tanto do apresentador quanto dos seus entrevistados. No *Programa do Jô*, uma boa pergunta ou uma boa resposta é sempre sacrificada em prol de uma boa piada ou de uma divertida intervenção do “Gordo” (é assim que Jô se refere a si mesmo). O programa também abre espaço para apresentações musicais, inclusive do próprio Jô e do grupo de “jazz” que o acompanha (contracena

com ele). Em um telão, ao fundo, também são exibidos quadros humorísticos protagonizados pelo “Gordo”, assim como vídeos relacionados, de algum modo, ao assunto tratado com os convidados. O *Programa do Jô* é, antes de mais nada, uma grande performance do “Gordo” e dos seus convidados para uma platéia entusiasmada. Nada muito diferente do que faz Gugu Liberato, aos domingos no SBT, no seu reconhecido “programa de auditório”.

III. O formato televisão

Toda a descrição de formatos proposta acima privilegia o programa como a unidade básica de recepção da televisão: o espectador liga a TV para “assistir a algo”. Nesse caso, admite-se que o espectador possa estar, deliberadamente, em busca de determinados formatos, o que justificaria por si só a preocupação inicial e mais pontual com o reconhecimento dos modos de organização dos programas. Não se pode desconhecer, no entanto, que o espectador, sem maiores pretensões, pode instalar-se frente à tela simplesmente para “assistir a TV”, o que nos obriga a deslocar a ênfase da abordagem para a fruição *despretensiosa* e/ou dispersiva da programação. Privilegiar, na análise, esse tipo de abordagem é reconsiderar a histórica posição de teóricos como Raymond Williams para os quais a experiência de “assistir a TV” não se dá na atenção particularizada a cada uma das unidades que compõem a sua programação. Pelo contrário, Williams considera que a experiência central da televisão é a “experiência do fluxo”¹⁷: é entregar-se a uma fruição indiscriminada daquilo que desfila pela tela, de tal modo que o “real broadcasting” não estaria na seqüência de unidades discretas (os programas), mas na seqüência indiscriminada de várias seqüências (seqüência de seqüências). Não há como desconhecer que a noção de fluxo de Williams, ainda que contendo uma visão homogenizante demais da TV¹⁸, parece ainda importante para se compreender, hoje, um modo de recepção que tem no *zapping*, se não a única, a sua principal forma de manifestação.

O que significa *zappear*? Parece haver dois níveis de compreensão dos gêneros a partir de dois aspectos, igualmente importantes, desse comportamento espectral: 1) através do *zapping*, o espectador pode vagar errante por variadas programações; 2) no *zapping*, o espectador acaba perdendo a noção de parte/todo que articula cada programa numa programação. A primeira situação ganhou nuances particulares com a popularização das TVs por assinatura. Com a grande profusão de canais temáticos, pode-se admitir que a escolha e o reconhecimento de um determinado canal pode significar hoje a própria escolha e reconhecimento de determinados formatos e vice-versa. Basta pensarmos, por exemplo, no modo como muitas redes internacionais de televisão, como a CNN ou o Cartoon Network, consolidaram-se pela sua dedicação exclusiva a determinados formatos (formatos fundados no jornalismo e nos quadrinhos, respectivamente). Nesse caso, também parece possível pensar nas programações diferenciadas desses mais variados canais também em termos de determinados formatos, de tal modo que também se pudesse pensar nos canais em termos, de fato, de gêneros: não de “gêneros” como sinônimo de tema, como se pode observar nas revistas de programação das grandes operadoras dos canais por assinatura, mas de gêneros como modos de organização, para os quais concorrem outros elementos de natureza semiótica e cultural.

A dissolução da relação entre programa e programação (parte/todo), apontada acima como uma das possíveis conseqüências do *zapping*, exige também o deslocamento para um outro nível de análise em relação ao conceito aqui proposto de *formato*. Nessa segunda situação, admite-se, a priori, que o espectador não está muito preocupado ou mesmo interessado em assistir a um determinado programa ou tipo de programa. Ele parece aqui bem mais próximo da experiência do fluxo descrita por Raymond Williams, já na década de 70, quando não haviam proliferados os chamados canais temáticos: o espectador aqui é aquele que se contenta com a fruição de seqüências.



Ele assiste não propriamente ao programa x, y ou z , mas a uma seqüência formada por fragmentos de x, y, z e assim por diante. Esse espectador que se entrega a essa espécie de “fluxo” não está em busca de algo previamente definido. Pode-se dizer, no máximo, que ele está em busca de algo vagamente pré-concebido e é nesse momento que operam formatos de natureza mais comunicativa. O espectador parece, nesse caso, estar menos interessado na fruição de determinados formatos e mais disposto a experimentar o que poderíamos chamar de o próprio *formato televisão*.

Com essa expressão, o que se pretende designar aqui é um modo de organização da própria comunicação através da televisão. Esse modo mais abstrato de organização não está mais fundado no reconhecimento dos formatos estético-culturais constituintes de cada programa, mas, sim, no reconhecimento de formatos constituintes do projeto comunicativo, que é a programação mesma. Esses formatos comunicativos teriam, em outras palavras, uma função de reconhecimento de certos *modos de comunicação*, conformados pelos próprios meios de massa, que podem ser considerados como um aspecto fundamental da definição de *estratégias de comunicabilidade* mais amplas, para as quais concorrem também os aspectos estético-culturais já tratados. Tratamos agora de *formatos comunicativos* que nos obrigam a pensar os modos de organização das mensagens televisuais na perspectiva do fruidor da programação mais que dos programas. Esses formatos passam, então, a ser pensados a partir de grandes configurações que orientam a produção e a recepção do próprio *medium*. Proponho, por ora, a descrição de pelo menos três dessas configurações traduzidas em três grandes pares apresentados a seguir.

Configurações interpelativas e não-interpelativas. As interpelativas podem ser descritas, genericamente, como aquelas que instalam o espectador *no* texto televisual, reconhecendo a sua existência e “falando” diretamente para ele (constroem posições de subjetividade para o espectador *dentro* do texto); As não-interpelativas podem ser definidas, por oposição, como aquelas que não reconhecem a existência nem de uma fonte

produtora, nem de um interlocutor (destinatário): procuram mostrar-se como se fossem uma “história” contada por ninguém e para ninguém.

Configurações interativas e não-interativas. O emprego do termo “interativo”, aqui, remete apenas à possibilidade de intervenção efetiva do espectador na transmissão televisual. As configurações interativas, portanto, são aquelas que dependem e/ou permitem a participação do espectador por meio de fax, telefone e “e-mail” (*on line*). Com isso, abrem a possibilidade de um intercâmbio comunicativo entre os produtores/realizadores do programa e os telespectadores. As configurações não-interativas são, ao contrário, aquelas que não permitem esse tipo de participação, que, apesar de mediada, dá-se em tempo real. Não permitem, portanto, a possibilidade de qualquer contato entre destinador e destinatário da mensagem televisual.

Configurações ao vivo (direto) e gravadas. A configuração *ao vivo* ou direta é aquela na qual a produção, a transmissão e a recepção de um determinado ato/fato/acometimento ocorrem simultaneamente. Essa simultaneidade é, aqui, mais que uma operação técnica ou uma condição expressivo-narrativa. É nela que reside a possibilidade de intervenção do espectador naquilo que vê/ouve. Nas configurações gravadas, a transmissão é posterior à produção/realização do fato.

Se considerarmos que o projeto comunicativo da própria televisão está fundado nessas configurações, nada nos impede de admitir que o modo de organização de qualquer programação televisual, seja ela de um canal temático ou generalista, pode também ser pensado a partir de formatos comunicativos que resultam da combinação desses três pares. Pensando agora rigorosamente em termos do *formato televisão*, parece possível identificar pelo menos cinco grandes formatos particulares: I) **interpelativo interativo direto**; II) **interpelativo não-interativo direto**; III) **interpelativo não-interativo gravado**; IV) **não-interpelativo não-interativo gravado**; V) **não-**

interpelativo não-interativo direto. Todos esses formatos são o resultado do modo como a TV, com os recursos técnico-expressivos que lhe são próprios e com mais voracidade que qualquer outro meio, coloca em relação e incorpora certas *matrizes comunicativas* forjadas ao longo de toda essa nossa vasta cultura de mídias. Quando se pensam os modos organizativos da TV, a partir desses formatos, torna-se mais difícil ainda pensar em qualquer correspondência termo a termo entre estes e os programas¹⁹. Aptos a nos dizer mais sobre os modos de organização deflagrados na recepção da programação do que sobre os modos de organização relacionados à produção dos programas, esses formatos comunicativos nos obrigam a enxergar o que seria um “esqueleto” da própria TV. Qualquer que seja a perspectiva adotada – a dos programas ou a da programação –, pode-se considerar que a TV, independente de suas formas e conteúdos, estrutura-se como segmentos dentro de segmentos (e é esse seu “esqueleto”, do ponto de vista organizativo).

Concebidos, assim, como elementos estruturais da própria recepção televisiva, os segmentos não se distinguem mais por formas e/ou conteúdos, mas exigem ser pensados como unidades de mediação do próprio processo comunicativo. Entendidos desse modo, os formatos relacionados acima permitiriam, então, o reconhecimento de certas esferas de intenção e interpretação subjacentes a sucessivos segmentos da programação (quer se considere como segmento uma parte de um programa, um programa, um conjunto de programas de um mesmo ou de vários canais). Deduz-se daí que, frente a cada segmento da programação, é, necessariamente, estabelecida uma espécie de pacto entre produtores e receptores que possuem, antes de mais nada, uma natureza comunicativa: um pacto que diz respeito aos próprios modos de organização do ato comunicativo (interpelativo ou não, interativo ou não, em tempo real ou não). A natureza do ato comunicativo pressuposto em cada um dos formatos apontados acima permite que se relacione a cada um deles um determinado comportamento espectral (do mais participativo ao mais

contemplativo). Esse comportamento espectral está, por sua vez, implicado diretamente na constituição da competência textual do espectador, isto é, nas condições a partir das quais ele desempenha sua função interpretativa frente ao que vê (função que envolve, naturalmente, o reconhecimento da natureza do que vê). O que permite, em suma, tratar de tais formatos, a partir do campo conceitual dos gêneros, é justamente o seu papel na organização da própria competência comunicativa dos produtores e dos espectadores de TV e, conseqüentemente, da definição de toda uma estratégia de comunicabilidade intrínseca aos programas e à programação.

NOTAS

- 1 Cf. A. Tolson, *Mediations. Text and discourse in Media Studies* (Chapter 4: Genre), Arnoldo, London/New York, 1996, p. 91-93.
- 2 Cf. “Pode-se falar em gêneros televisuais?”, in *Revista Famecos*, No.10, Junho 1999, Porto Alegre, PUCRS/FAMECOS, p. 142-143.
- 3 Cf. A. Machado, Op. cit.
- 4 A. Machado, Op. cit., p. 143
- 5 Cf. J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 3a. ed., 1993, p. 238-242.
- 6 Idéias baseadas na discussão sobre o telejornal como gênero, proposta por Gianfranco Marrone no seu livro *Estética del telegiornale*, Roma, Meltemi, 1998.
- 7 Cf. M. Bakhtin, “Os gêneros do discurso”, in *Estética da criação verbal*, Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997, p. 301, 302, 304.
- 8 M. Bakhtin, “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, in *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. Paulo Bezerra, 2a. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997, p. 106.
- 9 A. Machado, Op. cit., p. 143-144.



- ¹⁰ Os gêneros secundários, segundo Bakhtin, “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica”. Para ele, o romance, o teatro e o discurso científico, entre outros, são exemplos bem acabados de gêneros de discurso secundário. O que Bakhtin entende por gêneros primários são, ao contrário, aqueles que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea; estão identificados, portanto, com os diversos tipos de enunciado do discurso cotidiano (as réplicas de diálogo, documentos, diários íntimos e as cartas, por exemplo). Cf. “Os gêneros do discurso”, in Op. cit., p. 281.
- ¹¹ A. Machado, Op. cit., p. 144.
- ¹² Poderíamos pensar, por exemplo, em formas como a *entrevista* (rearticulável nos mais diferentes formatos) como sendo uma dessas formas primárias de articulação das mensagens nas mídias.
- ¹³ A proposição desse formato é diretamente inspirada na descrição das “formas fundadas no diálogo socrático” feita por Arlindo Machado, no já mencionado artigo “Pode-se falar em gêneros televisuais?”. No artigo, além das “formas fundadas no diálogo socrático” (ele reconstitui ali toda a descrição que faz o próprio Bakhtin das várias formas assumidas pelos diálogos socráticos), Machado apresenta as “narrativas seriadas” como sendo outro dos gêneros televisuais. Alegando que o trabalho de descrição dos gêneros televisuais ainda está em curso, Machado limita-se, no artigo, a propor essas duas formas. Neste trabalho, não me disponho a fazer descrições tão profundas e detalhadas quanto as realizadas por Arlindo Machado. Fiz a opção de propor, ainda que superficialmente, um leque mais amplo de formatos.
- ¹⁴ Expressão utilizada por Dayan e Katz para designar as transmissões diretas, históricas e monopolistas de grandes eventos, como o casamento do Príncipe Charles ou a chegada do homem à lua (Cf. D. Dayan & E. Katz, *A história em directo. Os acontecimentos mediáticos na televisão*, Trad. Ângela e José Carlos Bernardes, Coimbra, Minerva, 1999).
- ¹⁵ Cf. U. Eco, “Can television teach?”, in *The Screen Education Reader – Cinema, Television, Culture*, M. Alvarado, E. Buscombe e R. Collins (eds.), London, Macmillan, 1993, p. 100.
- ¹⁶ O programa reconstitui toda a cobertura jornalística do assassinato da cantora Selena pela líder do seu fã-club, Yolanda Saldívar. O programa faz isso através da encenação do julgamento de Yolanda Saldívar. Essa encenação remete, insistentemente, a outras encenações, em preto e branco, que funcionam como as tradicionais reconstituições com atores, empregadas pelos telejornais, na cobertura de um caso policial de grande repercussão. Um *zapper* mais desatento, que parasse para ver apenas em um dos blocos do programa, pensaria estar diante de um desses inúmeros telefilmes hollywoodianos. Seria necessário acompanhar todo o programa para que o espectador, através da inserção, no último bloco, de fotos e de depoimentos dos reais protagonistas da história (o promotor, os fãs e familiares de Selena), percebesse que se tratava de uma narrativa dramatizada, embora fundada em fatos jornalísticos (caso verídico).
- ¹⁷ Cf. R. Williams, *Television. Technology and cultural form* (1974), University Press of New England, Hanover/London, 5a. ed., 1992, p. 80-89.
- ¹⁸ Cf. J. Corner, “Géneros televisivos y análisis de la recepción”, in *En busca del público*, D. Dayan (ed.), Trad. María Negroni, Gedisa Editorial, Barcelona, 1997, p. 137.
- ¹⁹ Foi essa a razão pela qual preferi não relacionar os cinco formatos comunicativos propostos a programas. É até possível identificar a predominância de alguns desses formatos comunicativos em determinados programas, mas é preferível pensá-los desprendidos de programas e relacionados a seqüências da programação (estejam elas ou não no interior dos programas).